

# El escollo de la métrica en un texto poético. La traducción de Hernando de Hozes de los *Triumph*i de Petrarca: la adición y la omisión

ALICIA MARÍA LÓPEZ MÁRQUEZ

Universidad Pablo de Olavide  
[amlopmar@upo.es](mailto:amlopmar@upo.es)

Recibido: 22 de diciembre de 2013

Aceptado: 3 de marzo de 2014

## RESUMEN

Las traducciones sistemáticas en verso de la obra del Petrarca vulgar comienzan en España en los primeros años del siglo XVI y concretamente no con su obra más famosa, el *Canzoniere*, sino con los *Triumph*i, la segunda obra en lengua italiana del poeta itálico. La difusión de sus traducciones ayudó también a consolidar las nuevas formas de escribir y crear poesía que se estaban importando desde Italia, y que daría lugar más tarde al petrarquismo.

En este trabajo analizamos la última traducción clásica de los *Triumph*i, cuya innovación consistió en tomar del original la métrica y el ritmo. Con especial atención, nos centramos en la adición y en la omisión como técnicas de traducción que el traductor utilizó para salvar los escollos de la métrica.

**Palabras clave:** siglo XVI, traducción, métrica, petrarquismo, técnicas de traducción, adición, omisión.

The Difficulties of Metrics in the Translation of the poetic Text. Hernando de Hozes's translation of Petrarch's *Triumph*i: Addition and Omission

## ABSTRACT

Verse translations of texts written in Italian by Petrarch began at the beginning of the 16th-century. The first work translated was not his famous *Canzoniere* but his second book entitled *Triumph*i. The publication of these translations also helped to support new forms of writing and poetics which were being imported from Italy, which ultimately resulted in Petrarchism.

This article analyzes the last classic translation of *Triumph*i, and its innovative nature which consisted on respecting the original metrics and rhythm. The research focuses on two

techniques, addition and omission, used by the translator to overcome the difficulties in the metrics.

**Keywords:** 16<sup>th</sup>-century, translation, metrics, Petrarch, translation techniques, addition, omission.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Algunas traducciones castellanas de F. Petrarca. 3. Técnicas de traducción para resolver el “inconveniente de la métrica”. 3.1. La Fama, el Tiempo y la Eternidad: adición y omisión. 4. Reflexiones finales.

## 1. Introducción

En el Siglo de Oro<sup>1</sup>, la traducción floreció de manera considerable y fueron muchos los escritores que se dedicaron a la difícil tarea de la traslación. De esta manera, según un estudio de García Yebra (1994: 137-138), podemos citar como escritores y traductores famosos a Gutierre de Cetina, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Hernando de Herrera, Hernando de Acuña, Garcilaso de la Vega, Juan de Valdés, Mateo Alemán, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, entre muchos otros.

Como nos recuerda el mismo García Yebra (ibíd., 88), a pesar de que muchos escritores de la época denostaron especialmente la tarea de trasvasar del italiano al castellano, la traducción en general y en particular la de los grandes autores italianos, (Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Ariosto...) se incrementó considerablemente con la misma grandiosidad que ya poseía la literatura original. Entre los que se oponían a esta labor se encuentra el mismo Boscán, cuya traducción de *Il Cortigliano* de Castiglione, le dio la fama, Garcilaso que elogió la traducción de su amigo Boscán y, más adelante, el mismo Cervantes como se puede leer en el capítulo 62 de la segunda parte del Quijote: “el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni copia un papel de otro papel” (ibíd.).

Por lo que respecta a la Lirica española del momento, no podemos olvidar que el magisterio de Petrarca y la influencia de su obra, sobre todo la escrita en vulgar, como el Canzoniere y también los *Triumphs*, fueron el timón de mando de las nuevas formas de creación poética del siglo XVI y parte del XVII y así lo manifiesta, por ejemplo, Navarrete (1997:9):

Durante más de medio siglo el petrarquismo fue la fuerza motriz de la poesía lírica española, pues poetas y teóricos desde Juan del Encina hasta Francisco de Quevedo reflexionaron sobre las ramificaciones genéricas, temáticas, estilísticas e incluso éticas de la imitación de un poeta italiano que había muerto hacía más de 150 años.

Precisamente, en el siglo XVI, las relaciones entre España e Italia se incrementaron debido a la expansión política y militar desarrollada por Carlos I, creando asi-

---

<sup>1</sup> Según GARCÍA YEBRA (1994: 135) la crítica engloba este periodo tendencialmente desde la llegada al trono de España de Carlos I hasta la muerte en 1681 de Calderón.

mismo un intercambio cultural entre los dos países. En el campo de la literatura, el petrarquismo fue una de las principales fuentes de la creación poética castellana. Como apunta el mismo Navarrete (Ibíd.):

El petrarquismo fue en especial una fuerza vital en España, pues la combinación del dominio político hispano sobre Italia y un sentimiento continuo de inferioridad cultural condujeron a los poetas españoles a responder a la crisis percibida en la tradición lírica nacional con la relectura asidua, la reinterpretación y la reapropiación de la obra petrarquista.

A continuación veremos algunas de las traducciones que de la obra en vulgar, los *Triumphs*, se hicieron en el siglo XVI; en particular, analizaremos la última de las traducciones clásicas castellanas de esta obra.

## 2. Algunas traducciones castellanas de F. Petrarca

De todos es conocida la influencia que el *Canzoniere* de Petrarca tuvo en las letras españolas, pero no por ello fue menos influyente su segunda obra en lengua vulgar, los *Triumphs*<sup>2</sup>. Las traducciones de estas dos obras se llevaron a cabo a partir de la segunda década del siglo XVI, y las primeras corresponden precisamente a esta última<sup>3</sup>. Así, entre 1510 y 1515 se fecha la primera, realizada por Alvar Gómez, limitada al primer triunfo, es decir, al *Triumphus Cupidinis*, de la que no se sabe la fecha exacta de composición. Se consideran aceptables las teorías de Rico y Alvar, los cuales señalan que dicha versión pudo pertenecer a la juventud de Gómez, aproximadamente hacia 1510. Los investigadores se basan en dos hechos: el primero, que el traductor se dedicaría más tarde a componer obras religiosas en latín; el segundo, que la obra contiene un alto porcentaje de rimas agudas, lo que indica que todavía no se había llevado a cabo la fijación métrica que tendrá lugar hacia 1550<sup>4</sup>. Esta versión de los *Triumphs* tuvo mucho éxito entre los lectores de la época. Fue incluida en varias ediciones de la *Diana* de Jorge de Montemayor; asimismo, algunos versos se citan en *El Quijote*, se trataba de versos fácilmente reconocibles por los lectores, por lo que cabe pensar que eran muy populares entre las personas de la época. La traducción se trasvasa al castellano con la métrica tradicional del metro octosilábico de la poesía cancioneril castellana y los versos están agrupados en estrofas de diez (Recio, 1998: 18-19).

<sup>2</sup> Los *Triumphs*, escritos hacia 1350, están divididos en seis capítulos y a su vez, algunos de estos capítulos se subdividen en secciones, a saber: *Triumphus Cupidinis* I, II, III y IV; *Triumphus Pudicitie*; *Triumphus Mortis* I y II; *Triumphus Fame* I, II y III; *Triumphus Temporis* y *Triumphus Eternitatis*.

<sup>3</sup> Nos centraremos concretamente en las traducciones castellanas de los *Triumphs*. De todas formas, las traducciones del *Canzoniere* no se realizan hasta bien entrado el s. XVI, la primera en 1567, cuyo autor fue un humanista sefardí, llamado Salomón Usque (véase Canals 2009) le siguieron dos más, la que corresponde al portugués Enrique Garcés de 1591 (véase Garribba 2003) y la versión de 1597 no publicada de Trenaudo de Ayllón (véase Canals 2009).

<sup>4</sup> Dichas teorías están citadas a través de la Introducción de la edición crítica de Recio (1998).

La siguiente traducción corresponde a Antonio de Obregón<sup>5</sup> publicada en 1512 y, al igual que la de Gómez, se rige por la tradición del metro octosilábico de la poesía cancioneril. Sin embargo, esta versión íntegra de los seis triunfos del poeta italiano, presenta un texto muy sujeto al original de Petrarca sin incluir ampliificaciones en los versos, a diferencia de la versión anterior. La edición tuvo un gran éxito y fue reimpresa en tres ocasiones: la primera en 1526, la segunda en 1532 en la misma ciudad, Sevilla, y la otra en 1542, en Valladolid (Recio, 1998:20).

En 1554 se lleva a cabo la última traducción española<sup>6</sup> de los *Triumphs*, realizada en 1554 por el secretario del Duque de Medina Celi, Hernando de Hozes: *Los Triumphos de Francesco Petrarca, ahora nuevamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida y numero de versos que tiene en el Toscano y con nueva glosa*, de la que nos ocuparemos en el epígrafe siguiente.

### 3. Técnicas de traducción para resolver el “inconveniente” de la métrica

La peculiaridad de esta última versión radica en que el traductor decide trasvasar la obra del poeta italiano en la medida y número de versos que el original de Petrarca, es decir, en endecasílabos y tercetos encadenados, “al itálico modo”. Esto también suponía que los versos debían terminar en vocal y no ser agudos. Esta tarea era difícil de cumplir en nuestra lengua castellana, pues muchas de las palabras terminan en consonante y son agudas.

Hozes ya menciona esta dificultad en su prólogo (1554: fol. 1r), aludiendo precisamente, mediante un análisis contrastivo, a la diferencia de estas dos lenguas afines. Asimismo, se disculpa porque, a pesar del gran esfuerzo por crear un texto formalmente igual que su original, no siempre había sido posible conservar su sentido.

Hozes se enfrenta, pues, a una tarea difícil de llevar a cabo. La arquitectura del texto italiano, desde el punto de vista formal, es un juego de piezas que engarzan de manera casi perfecta y que da como resultado un hermoso y complejo engranaje métrico. De esta forma, el traductor tuvo que aplicar técnicas de traducción que no le impidieran llevar a cabo su complicada labor, ya que formalmente los versos tenían que terminar en vocal y no ser agudos, sin alejarse, además, del sentido del original. Veamos a continuación, algunas de las técnicas que Hozes empleó para cumplir con estos preceptos métricos.

Si atendemos a algunos de los conceptos por los que hoy en día se definen ciertas técnicas de traducción, podemos asegurar que Hozes utilizó, entre otras, la adición y la omisión y con ellas dos buscó una especie de compensación entre forma y contenido. Para ejemplificar estas circunstancias, hemos tomado como punto de par-

<sup>5</sup> Para más información, véase Recio (2012).

<sup>6</sup> Nos referimos a la última de las clásicas, pues habrá que esperar cuatro siglos para que los versos de Petrarca se pudieran disfrutar en traducciones modernas (véanse, por ejemplo, para los *Triumphs* la traducción de Cortines-Carrera de 1983 [2003] y para el *Canzoniere*, la de Cortines de 1989).

tida el adjetivo, categoría gramatical con la que Petrarca expresa su estado anímico y nos hace comprender su estilo poético, adjetivos que forman parte primordial de una serie de descripciones de imágenes y metáforas de las que nacen hermosas composiciones representativas de su mundo interior.

Con respecto a la adición, podemos afirmar que son segmentos añadidos que le sirven a Hozes para completar el verso. En este sentido, recogemos la idea que expresa Torre (2001: 137), en la que “tanto la amplificación como la explicitación suponen una expansión o adición de elementos”. En cuanto a la omisión, consideramos igualmente la definición de Torres (Ibíd.), en la que advierte que sería la técnica opuesta a la adición y que se trataría de una “concentración o supresión de elementos”. Tanto una como la otra, son, para el traductor, instrumentos de traducción que utiliza *ad hoc*, sobre todo, por cuestiones de métrica, que se ajustan a la forma, aunque no siempre al contenido.

Junto con la adición y la omisión, Hozes utiliza otra técnica que le ayuda a formar el verso, la transposición, con la que aplica el cambio de categoría gramatical de plural a singular (Newmark, 2004: 122).

### 3.1. *La Fama, el Tiempo y la Eternidad: adición y omisión*

Los ejemplos que presentamos a continuación, corresponden a los tres últimos capítulos de los *Triumphs*<sup>7</sup>: *Triumphus Fame*, *Temporis* y *Eternitatis*. El primero<sup>8</sup>, dividido en tres secciones, comprende una lista de nombres que van acompañados de sus relativas cualidades o propiedades, sin que exista una correlación espacio-temporal en el relato. Está compuesto primordialmente por una enumeración de personajes, divididos en hombres de acción y hombres de pensamiento. Asimismo, la reseña de héroes que pertenecen a los de acción se compone de dos partes: la primera trata de personajes romanos, y la segunda de extranjeros, acompañada también por un breve apéndice donde se detallan algunas figuras modernas. El segundo se abre con el discurso del Sol que, envidioso de la Fama del hombre, se lamenta de lo mucho que tiene que trabajar para conservar su inmortalidad. A continuación, El Sol, celoso, hace mover la rueda del tiempo a gran velocidad, hasta el punto de anular el tiempo cronológico y las estaciones. Más adelante, el poeta empieza su meditación sobre la caducidad de la fama del hombre en la tierra, concluyendo con los reproches dirigidos a los que creen que, gracias a la Fama, obtendrán la inmortalidad. El último capítulo comienza con una serie de reflexiones, entre las que destacamos el coloquio íntimo con el corazón, en el que Petrarca se pregunta dónde reside la verdadera confianza. Para él, es Dios quien alberga el conocimiento absoluto y quien posee la eternidad, como futura salvación del hombre. Asimismo, el poeta se retracta de sus acciones y se da cuenta de que el único camino posible se encuen-

---

<sup>7</sup> Para un análisis pormenorizado de los tres primeros capítulos, véase, LÓPEZ MÁRQUEZ (2013).

<sup>8</sup> Para el breve resumen de estos tres capítulos, nos ha sido de gran ayuda la edición de los Triunfos de Cappelli (2003).

tra en la esperanza de un mundo futuro y en el reencuentro con su amada Laura. Es el momento de la destrucción del viejo mundo, donde el Tiempo, con su constante movimiento, desaparecerá, así como las vanidades humanas, y se abrirá un nuevo universo donde las cosas no tendrán ni principio ni final, es decir, la vida será un perpetuo presente. Será Laura, su musa, la triunfadora final, la protagonista de los últimos versos del poema.

Seguidamente, presentamos cuatro casos de adición y otros cuatro de omisión. Además, veremos que en dos de ellos se aplica también la técnica de la transposición.

### Adición

- Nos encontramos en la primera sección del *Triumphus Fame*. Con estos versos, se inicia la descripción de los personajes que componen el cortejo de la Fama (vv. 31-33):

venian tutti in quell'ordine ch'i dico,  
e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio  
*il nome*, al mondo più di *gloria* amico.

(Traducción Hozes):

Llevaban el concierto que aquí digo,  
mostrando cada cual su *gloria extraña*,  
y *el claro nombre* a quien fue más amigo.

Ej. 1. *il nome* [...] *gloria* [...] <Ø><sup>9</sup> → 'gloria extraña, y el claro nombre'

Sobre el significado de estos versos, los estudiosos no se ponen de acuerdo. No se especifica a qué alude Petrarca con *il nome*, ya que no se aclara del todo si los personajes que se describen llevan escrito en sus frentes (*e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio*) el nombre que les da la fama, por la gloria conseguida en batalla o en las letras o si, por el contrario, hace referencia al “nombre romano” de los personajes que componen el cortejo (explicación esta que goza de mayor aceptación) (Pacca, 1996: 358-359).

La traducción coordina dos sintagmas nominales a cuyos nombres les corresponde un adjetivo ('gloria extraña, y el claro nombre'). La elección de dichos adjetivos es acertada, ya que tanto 'extraña' como 'claro' ponderan el sentido admirativo y el carácter laudatorio de los personajes del cortejo, al referirse a las gloriosas empresas y a los distinguidos nombres de los ilustres que acompañan a la Fama. Con esta opción, Hozes elige la explicación más aceptada por los estudiosos en la que *il nome* hace referencia a la gloria de estos y no solamente a sus nombres romanos.

<sup>9</sup> Significa: omisión en la traducción de uno o más adjetivos, así como adición de uno o más adjetivos.

- Seguimos en *Triumphus Fame* I. Los calificativos van dirigidos en esta ocasión a Marco Valerio Corvino, famoso por su benignidad (vv. 97-99):

E quanto in arme fu crudo e severo,/
 tanto quel che 'l seguiva era benigno,/
 non so se *miglior duce o cavallero*./

(Traducción Hozes):

y cuanto cruel en armas y severo,/
 tanto quien le sucede fue benino,/
 valiente capitán, buen caballero./

Ej. 2. *miglior duce o cavallero* <Ø> → 'valiente capitán, buen caballero'

El traductor emplea todo el terceto para describir la figura del militar romano, haciendo desaparecer la marca dubitativa (*non so se*) que introduce una oración comparativa. Para ello, traduce el sustantivo italiano *duce* por otro de tres sílabas, 'capitán' que, semánticamente no se separa del original y que va acompañado de un nuevo adjetivo 'valiente'. El sustantivo 'caballero' (equivalente del original) está calificado por el apócope del adjetivo "bueno", 'buen', mientras que en Petrarca los dos sustantivos están calificados por el adjetivo comparativo de "buono", *miglior*. Así, pues, el verso español difiere de la dualidad nominal de la comparación que, en Petrarca se expresa con la oración dubitativa.

- El siguiente terceto se enmarca dentro de la segunda sección del *Triumphus Fame* y pertenece a la historia del sucesor de Moisés, Josué, a quien Dios le concedió el don de parar el sol para poder perseguir sin dificultad a sus enemigos. En este caso, Petrarca ensalza la fe de este en Dios (vv. 67-69):

o *fidanza gentil*! chi Dio ben cole,/
 quanto Dio à creato, aver suggetto,/
 e 'l ciel tener con semplici parole!/  
 (Traducción Hozes):

¡Oh *grande y soberana confianza*!/
 que cuanto el mundo tiene te es sujeto/
 y para el cielo a tu decir su danza!/  
 Ej. 3. *fidanza gentil* <Ø> → 'grande y soberana confianza'

En esta ocasión, HZ utiliza una ditología<sup>10</sup> de adjetivos para describir la fe de Josué, mientras que PR propone un SN, compuesto por un sustantivo y un adjetivo.

<sup>10</sup> Empleamos este término como una pareja de elementos que por lo general van unidos por la conjunción y, muy frecuente en Petrarca y en el petrarquismo, de tal forma que constituyen uno de sus estilemas



Semánticamente, los adjetivos gentil y ‘soberano’ comparten el significado de “elevado”,<sup>11</sup> referido a la nobleza de la “fe” de Josué, que se compara con el mismo Dios. Asimismo, el adjetivo ‘grande’ que forma ditología junto con ‘soberana’, pondera del mismo modo la ya mencionada nobleza de ánimo, convirtiéndose en una adición que formalmente sirve para completar el verso.

- El terceto corresponde al *Triumphus Temporis*: después del corto periodo que el hombre transcurre en la tierra se pasa a otra vida, al más allá, esto es la eternidad (vv. 76-78):

ché volan l'ore, e' giorni, e gli anni, e' mesi;  
inseme, con brevissimo intervallo,  
tutti avemo a cercar *altri paesi*.

(Traducción Hozes):

La hora, día y mes se pasa, y año,  
y habemos todos de ir a suelta rienda  
muy presto a *lugar nuevo y muy extraño*.

Ej. 4. *altri paesi* <Ø> → ‘lugar nuevo y muy extraño’

Hozes amplifica el concepto de “el más allá” que expresa el sintagma nominal italiano (*altri paesi*). Se ha valido, de nuevo, de una ditología de adjetivos, cuyo significado introduce una nueva información (lugar nuevo y muy extraño), pues el texto italiano no comunica al lector cómo será el nuevo mundo (contenido del siguiente y último capítulo del poema, *Triumphus Eternitatis*).

Además, por exigencia de la métrica, en este caso el hecho de no poder terminar los versos en consonante, cambia el número (de plural a singular) de la estructura lingüística italiana para que el último verso acabe en vocal: [...] **año** / [...] / [...] **extraño**, aplicando, de esta forma, la técnica de la transposición.

## Omisión

- El primer ejemplo de omisión pertenece al *Triumphus Fame* I. Petrarca reconoce a Quinto Cecilio Metelo, llamado el Feliz, que fue afortunado tanto en la vida familiar como en su carrera política (vv. 115-117):

---

característicos (MARCHESE Y FORRADELLAS, 2000: 108). Nos basamos también en lo que MORTARA GARAVELLI (1989: 214) ha denominado “dittologia sinonímica” y que también describe como “la congiunzione di due vocaboli simili nel significato e complementari [...] la dittologia sinonímica risponde alla tecnica dell’amplificazione che produce ridondanza”.

<sup>11</sup> s.v. ‘soberano’, en <http://buscon.rae.es/draef/y>, s.v. gentile, en [http://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/G/gentile\\_1.aspx?query=gentile+%281%29](http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/G/gentile_1.aspx?query=gentile+%281%29).



e quel che parve altrui *beato e lieto*;  
non dico fu, ché non chiaro si vede  
un chiuso cor in suo alto secreto:

(Traducción Hozes):

Y aquel que muchos llaman en efecto  
*alegre*, y no lo sé, pues no parece  
claro lo que en el alma está secreto.

Ej. 5. beato e lieto → ‘alegre <Ø>’

En este caso el traductor expresa el contenido semántico de los dos adjetivos italianos con uno solo, es decir, ahora es la traducción la que prescinde de la estructura de la ditología (véanse los ejemplos 3 y 4), condensando su significado en un solo adjetivo, procedimiento que semánticamente es aceptable, pues los dos adjetivos italianos son sinónimos: *beato*<sup>12</sup> tiene entre sus sinónimos el adjetivo *felice*, sinónimo a su vez de *lieto*.

- Volvemos al *Triumphus Fame* II para presentar a las amazonas y hermanas Antíope, Oritía e Hipólita (vv. 88-90):

I’ vidi alquante donne ad una lista,  
Antíope ed Orithia, *armata e bella*,  
Ipolita, del figlio *afflitta e trista*,

(Traducción Hozes):

Y fueron ciertas damas de una lista,  
Antíope y Oritia *muy lozana*,  
Hipólita, aunque presa en la conquista;

Ej. 6. armata e bella → ‘muy lozana <Ø>’  
[...] aflitta e trista → ‘<Ø>’

Como se puede apreciar, Hozes no ha respetado en los dos últimos versos el paralelismo formal que constituyen las dos ditologías que culminan, respectivamente, dichos versos.

La primera ditología va dedicada a Oritía, reina de las amazonas, y la segunda a Hipólita, madre de Hipólito quien llora la muerte de este.

La primera pareja de adjetivos italianos ha sido traducida por el adjetivo español ‘lozana’ modificado a su vez por el adverbio ‘muy’. Dicho adjetivo está dentro de la

<sup>12</sup> s. v. *beato* en [http://dizionario.corriere.it/dizionario\\_sinonimi\\_contrari/B/beato.shtml](http://dizionario.corriere.it/dizionario_sinonimi_contrari/B/beato.shtml).

esfera semántica del italiano *bella*, pero sin embargo no traduce el adjetivo *armata* que hace alusión a la condición de amazona. En lo concerniente a la siguiente pareja de adjetivos, el traductor, ante la imposibilidad de formar la rima del terceto, tal como sucede con el original ([...] lista / [...] / [...] trista), con sus equivalentes españoles, ('lista' / "triste"), opta por suprimir los calificativos italianos (*aflitta* y *trista*) dedicados a la tercera amazona, Hipólita, cuyos significados aluden al estado de ánimo por la muerte de su hijo Hipólito. En el lugar de estos adjetivos Hozes introduce una oración consecutiva ('aunque presa en la conquista') que alude a la historia contada en la glosa, es decir, el rapto de la amazona (Hipólita) por Hércules<sup>13</sup> y Teseo<sup>14</sup>, mandados por el rey Euristeo, el cual sentía envidia del poder de las amazonas.

- El poeta, en el último capítulo, *Triumphus Eternitatis*, hace una proclamación de su amada Laura entre todas aquellas que son *leggiadre* y *pellegrine*, destacándola con el adjetivo *beatissima* (vv. 85-87):

E tra l'altre *leggiadre e pellegrine*/  
beatissima lei, che morte occise/  
assai di qua dal natural confine!/  
(Traducción Hozes):

y entre *las más hermosas* verán esta/  
con bienaventuranza muy extraña./  
en quien la muerte vino tanto presta./

Ej. 7. *leggiadre e pellegrine* → 'las más hermosas <Ø>'

Según Pacca (*Ibid.*, p. 527), los dos adjetivos italianos se delimitan al mundo femenino y se podría prescindir de ellos, pues se sobreentiende que las referencias van dirigidas a *altre donne*. No obstante, Hozes ha conservado los dos adjetivos, pero ha optado por separarlos, manteniendo en uno de ellos el número del adjetivo (*leggiadre* → 'hermosas'). Este mismo adjetivo alude al mismo sustantivo que en el original, ya que en los dos textos las referencias van dirigidas a "las otras damas" (*etra l'altre* → 'y entre las más'). Sin embargo, por lo que respecta al segundo adjeti-

<sup>13</sup> Según GRIMAL (186-187), Heracles (en latín Hércules), después de una de sus expediciones, enloquecido por Hera, mató a sus propios hijos. Tras consultar a la Pitia, esta le ordenó que fuese a Tirinto y se pusiese a las órdenes de Euristeo, quien le impuso los "trabajos" que habían de forjar la gloria del héroe y hacerlo digno de la apoteosis. Entre los "trabajos" mandados por Euristeo a Heracles, se encontraba el de traerle el cinturón de Hipólita reina de las amazonas.

<sup>14</sup> Tal como narra Hozes (*Ib.*, fol. 148r), Menalipe e Hipólita fueron presas por Hércules y Teseo: "Y como siendo el Rey Euristeo de Athenas movido a embidia de la gloria destas mandasse a Hercules y a Theseo que en pago de doze sueldos o acostamientos que Hercules le devia le fuesse a ganar las armas de la dicha Reyna de las amazonas. [...] Fueron vencidas en batalla por Hercules y Theseo, y muchas de ellas muertas, y algunas presas, entre la quales fueron dos hermanas de las Reynas llamadas Menalippe y Hippolyta."

vo, *pellegrine*, traducido por ‘extraña’, ha pasado a modificar a otro sustantivo que se encuentra en el verso siguiente, ‘bienaventuraza’, que es la traducción del adjetivo superlativo que Petrarca le dedica a Laura (*beatissima*). En resumen, cumpliendo los preceptos métricos (ya comentados a lo largo del trabajo) el traductor no puede mantener el final del verso con la traducción de la pareja adjetival, cuyos adjetivos estarían compuestos por tres sílabas, respectivamente y, cuyo número sería plural: *leggiadre e pellegrine* → hermosas y extrañas.

- El último ejemplo pertenece también al *Triumphus Eternitatis* donde Petrarca explica que en la resurrección de los cuerpos, la tristeza de la Muerte y el olvido de la Fama no tendrán cabida en el mundo futuro. El ejemplo menciona el aspecto oscuro que deja la muerte (vv. 130-132):

l’oblivion, gli *aspetti oscuri ed adri*,  
più che mai bei tornando, lasceranno  
a Morte impetuosa, a’ giorni ladri

(Traducción Hozes):

dejando ya el olvido, y *vista oscura*,  
los días y la muerte dolorosa,  
ternán extraña gracia y hermosura,

Ej. 8. gli *aspetti oscuri e adri* → ‘y vista oscura <Ø>’

Hozes decide reducir la ditología sinonímica (*scuri e adri*)<sup>15</sup> a un solo adjetivo, eligiendo el más conveniente para formar la rima del terceto. En esta ocasión el traductor también ha debido cambiar el número y el género del adjetivo (*scuri* → ‘oscura’) para que pueda situarse al final del verso y forme rima con el sustantivo ‘hermosura’, aplicando de este modo la técnica de la transposición.

#### 4. Reflexiones finales

El traductor, consciente de la dificultad de su tarea para cumplir los modelos métricos del texto de origen, desarrolla en su versión una serie de estrategias que le permiten solventar escollos que dificultan su labor traductora, pues siendo un texto poético la dificultad de cumplir con la forma sin alejarse del sentido del original era empresa harto difícil. Para ello, se vale de técnicas de traducción, como la adición u omisión, que le ayudan a conseguir emular la arquitectura formal del texto italiano. De este modo, en una especie de compensación formal y a veces de contenido, uti-

<sup>15</sup> s.v. adro “variante poetica di atro”, en Devoto-Oli (2000) y también s.v. atro, “scuro, nero”, en [http://dizionario.corriere.it/dizionario\\_italiano/A/atro.shtml](http://dizionario.corriere.it/dizionario_italiano/A/atro.shtml).

liza los mismos instrumentos que usa Petrarca para formar sus tercetos, este es el caso, por ejemplo, de la utilización de la ditología que omite o añade, como hemos podido comprobar, según las exigencias métricas del terceto.

## Referencias bibliográficas

- CAPPELLI, G., *Triunfos*. Trad. de J. Carrera y M. Carrera. Madrid: Cátedra 2003.
- CORTINES, J. / CARRERA, M., *Triunfos*. Madrid: Editora Nacional 1983.
- CORTINES, J., *Cancionero*. Vols. I, II. Madrid: Cátedra 1989.
- DEVOTO, G. / OLI, G. C., *Dizionario della lingua italiana*, Florencia: Le Monnier 2000.
- GARCÉS, E., *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana (Madrid 1521)*. En GARRIBBA, A. (ed.), «La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)». *Artifara* 3, [<http://www.artifara.com/rivista3/testi/petr01.asp>].
- GARCÍA YEBRA, V., *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Gredos 1994.
- GRIMAL, P., *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Trad. de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós 1981.
- HOZES, H. (DE), *Los Triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nuevamente traduzidos en lengua Castellana en la medida y numero de versos que tienen en el Toscano y con nueva glosa*. Medina del Campo: Guillermo de Millis 1554.
- LÓPEZ MÁRQUEZ, A. M., *El adjetivo en la última traducción del siglo XVI de los Triumphos de Petrarca: Hernando de Hozes*. Granada: Comares 2013.
- MARCHESE A. / FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel 2000.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manuale di Retorica*. Milano: Studi Bompiani 1989.
- NAVARRETE, I., *Los huérfanos de Petrarca*. Trad. de A. Cortijo Ocaña. Madrid: Gredos 1997.
- NEWMARK, P., *Manual de Traducción*. Trad. de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra 2004.
- OBREGÓN, A., *El «Triumpho de Amor» de Petrarca traducido por Alvar Gómez*. Ed. crítica, introducción y notas de R. RECIO. Barcelona: PPU 1998.
- OBREGÓN, A., *Francisco Petrarca, con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*. Ed. crítica de RECIO, R. Santa Bárbara: eHumanista 2012. [<http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Monographs%202/monographs/Recio.pdf>].
- PACCA, V. / PAOLINO, L., *Trionfi. Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*. Milán: Mondadori 1996.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE) [en línea], *Diccionario de la Real Academia Española*.
- SABATINI, F. / COLETTI, V., *Dizionario della Lingua Italiana*. Edizione online. En *Corriere della sera* [[http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/)].
- TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis 2001.
- USQUE, S., *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*. En CANALS PIÑAS, J. (ed.), Trento: Università degli Studi di Trento 2009.